
O J
INTER FOLIA FRVCTVS

L'ART POÉTIQUE

D'HORACE

CONSIDÉRÉ DANS SON ORDONNANCE,

AVEC DES NOTES EXPLICATIVES.

L'ART POÉTIQUE

D'HORACE

CONSIDÉRÉ DANS SON ORDONNANCE,

AVEC DES NOTES EXPLICATIVES,

PAR

J.-M.-E. FEYS,

Professeur à l'Athénée royal de Bruges.



DÉPÔTS :

BRUXELLES,
LIBRAIRIE D'AUGUSTE DECQ,
Rue de la Madeleine, 9.

PARIS,
LIBRAIRIE D'AUGUSTE DURAND,
Rue des Grès, 5.

Bruxelles, imprimerie de M. Hayez.

—

1856.

AVANT-PROPOS.

L'Art poétique d'Horace a toujours eu le privilége d'attirer spécialement l'attention. Il est piquant d'entendre sur la poésie un poëte célèbre; on croit à tout moment surprendre, pour ainsi parler, les secrets du métier, la recette du génie. La difficulté n'est qu'un attrait de plus : l'esprit la recherche; chacun d'ailleurs se flatte de réussir où les autres ont échoué. De là cette innombrable quantité d'ouvrages sur l'Art poétique : gloses, recensions, interprétations, commentaires, dissertations de tout genre, rien n'a manqué. Malgré tant de lumières, certains côtés s'obstinent à demeurer

dans l'ombre; plusieurs questions cent fois résolues attendent une solution; et chaque génération transmet à la suivante la mission d'apporter de l'eau à ce tonneau des Danaïdes.

Le point capital c'est l'ordonnance. Un ouvrage n'est pas compris quand on n'en saisit pas les traits généraux, quand l'auteur échappe à chaque instant.

Il ne suffira pas cependant, pour établir l'ordonnance, de distribuer l'Art poétique en une vingtaine de chapitres résumant des groupes de préceptes; on n'aurait qu'un partage. La véritable division doit partir de haut, embrasser l'ouvrage dans ses moindres détails, en enchaîner les parties par un lien solide, rendre compte de tout, être tellement saisissante et lumineuse, qu'une fois bien comprise elle ne puisse s'oublier.

La division que l'on trouvera ici paraît répondre à toutes ces conditions; ceux qui l'ont une fois connue n'en ont pas cherché d'autre. Pour la louer je suis d'autant plus à l'aise que je ne l'ai pas découverte. J'ai eu le bonheur

d'entendre sur l'Art poétique un homme de beaucoup de littérature et de profonde philosophie, M. Alfred Dijon. Cette division est un souvenir plus ou moins éloigné de nos entretiens. C'est à lui que sont dues également les plus belles idées contenues dans les réflexions, et quelques notes précieuses. Toutefois, comme mon intelligence n'est pas à la hauteur de la sienne, qu'en plusieurs endroits mon jugement a dû suppléer ma mémoire, que, dans d'autres, j'aurai mal traduit sa pensée, il serait injuste de lui attribuer des imperfections qui m'appartiennent, et dont j'assume seul toute la responsabilité.

ORDONNANCE

DE L'ART POÉTIQUE.

L'Art poétique se divise en trois parties : la première traite de l'esprit de la poésie ; la deuxième, de la forme du poëme ; la troisième, de l'éducation du poëte.

PREMIÈRE PARTIE.

ESPRIT DE LA POÉSIE.

INVENTION.

1. *Unité.* Que le sujet soit un (v. 1-23).

Le précepte est exposé en deux paragraphes : le premier (1-13) sert d'introduction ; l'unité y est présentée en général comme une nécessité des arts,

comme une barrière devant laquelle doit s'arrêter la fantaisie de l'artiste; le second (14-23) offre des applications plus particulières à la poésie, et formule le précepte. Dans les deux cas la forme est négative.

2. *Variété.* Que le sujet soit varié, mais sans bizarrerie (24-31).

Après l'unité, la variété qu'elle implique. — Les cinq premiers vers ne sont pas des préceptes de style, mais de luxuriantes comparaisons qui amènent la pensée principale. La forme, négative ici comme ailleurs, offre dans le dernier vers l'idéal du genre : « *In vitium* ducit *culpæ fuga*, si *caret* arte. »

3. *Proportion.* Que les différents points de la variété soient travaillés suivant leur importance, et reliés par la proportion de manière à former un tout harmonique (32-37).

La variété appelle l'harmonie. C'est un faible mérite d'exceller dans les détails, si on ne sait assembler.

4. *Choix du sujet.* Que le sujet soit en rapport avec le talent de l'écrivain (38-41).

Le dernier vers amène les deux articles suivants.

DISPOSITION.

5. Pour réussir dans la disposition, le poëte doit surtout savoir choisir. Il y a des choses qu'il faut dire,

d'autres qu'il faut remettre ailleurs, d'autres qu'il faut absolument rejeter (42-45).

La manière de disposer les grandes parties de l'ouvrage ressort de ce qui a été dit plus haut. Il ne peut être ici question que de l'ordre à mettre dans les pensées pour éviter la diffusion et l'encombrement, et obtenir une lucidité complète.

ÉLOCUTION.

6. *Alliances de mots. Création de mots.* L'élocution poétique consiste principalement à faire produire aux mots des sens nouveaux par des alliances heureuses. Elle admet les mots nouveaux dans quelques circonstances rares et déterminées (46-59).

Le précepte de la création des mots, à cause des discussions qu'il avait soulevées, offrait aux Romains un intérêt d'actualité perdu pour nous. De là sa forme toute particulière et sa longueur relative.

7. *Digression.* Les mots ont toute l'instabilité des choses humaines; ils tombent ou renaissent au gré de l'usage, ce maître absolu du langage (60-72).

Cette digression n'est qu'un prolongement de la règle précédente. Elle forme un temps d'arrêt avant la seconde partie. Après avoir blâmé les mauvaises digressions, Horace veut-il donner un exemple? veut-il tempérer la sécheresse des préceptes, ou montrer comment il faut user des richesses du style?

DEUXIÈME PARTIE.

FORME DU POËME.

INTRODUCTION HISTORIQUE.

8. La poésie présente dans son développement historique trois formes principales : l'épopée, l'ode, le drame comprenant la tragédie et la comédie. Chacun de ces genres a son caractère (73-88).

L'auteur, en passant ainsi en revue les différents genres, n'a d'autre but que d'amener la tragédie, dont il veut uniquement s'occuper. Le drame se trouve placé avant l'ode, parce qu'il a suivi l'histoire du mètre.

CARACTÈRE DE LA TRAGÉDIE.

9. La tragédie diffère de la comédie. Elle doit être écrite en style élevé, mais sans enflure (89-98).

Horace caractérise la tragédie en l'opposant à la comédie sa négation; celle-ci n'est amenée que pour faire mieux ressortir la dignité de la première, et pour séparer nettement les deux genres. La différence porte sur le style, qui est ici le précepte principal.

LES SENTIMENTS.

10. *Les situations et le pathétique.* Que la tragédie soit touchante, et les sentiments en rapport avec les situations (99-113).

11. *Les conditions.* Que les sentiments s'accordent avec la qualité, l'âge, le rang, la profession, la patrie du personnage (114-118).

Après la régularité, l'expression; comme plus haut après l'unité, la variété. — La comédie se présente encore, mais toujours par comparaison et pour faire contraste. — Il y a ici quelques préceptes vulgaires, qui pouvaient se passer d'une exposition aussi détaillée.

LES CARACTÈRES ET LA FABLE.

12. *Les caractères et le choix de la fable.* La fable est historique ou inventée. Si elle est historique, que les caractères soient conformes à la tradition; si elle est inventée, que les caractères soient bien soutenus. Il vaut mieux prendre des sujets connus; l'art consiste à les renouveler (119-135).

Horace en traitant des caractères parle en même temps du choix de la fable. Les deux choses marchent de front, parce que l'action est l'occasion naturelle du développement des caractères, comme les caractères sont la source de l'action et des épisodes.

13. *Conduite de la fable.* Que la fable ait les qualités suivantes : simplicité dans le début, gradation, juste étendue, rapidité, égalité, unité. L'Odyssée peut servir de modèle (136-152).

Les préceptes sont présentés sous forme épisodique. Ils ont pu être tirés d'une épopée, parce que les règles, sous ce rapport, sont les mêmes pour les deux genres.

LES AGES.

14. Que chaque âge ait le caractère qui lui convient (153-178).

Longue reprise d'une idée déjà touchée plus haut; développement superflu et hors de proportion avec le reste, commençant par un préambule emphatique, qui a l'air d'une mauvaise plaisanterie, pour aboutir à une conclusion puérile; hors-d'œuvre, dont l'auteur est certainement Horace, mais qu'il semble avoir ajouté après coup. A-t-il voulu égayer son petit traité par un épisode? Toujours est-il que les détails en sont fort absolus, et nullement subordonnés au sujet. Ici, comme ailleurs et plus que partout ailleurs, c'est au lecteur à s'en tirer.

DÉTAILS DE FORME.

15. Que le poëte sache mettre en action ce qui doit être en action, et en récit ce qui doit être en récit. — Que la pièce ait cinq actes, ni plus ni moins. — Qu'un

dieu n'intervienne pas sans nécessité. — Qu'il n'y ait jamais plus de trois interlocuteurs (179-192).

Les quelques préceptes du théâtre ancien qu'Horace réunit ici, semblent arrachés violemment de leur lieu par le morceau précédent: comme ils se rapportent à l'action, c'était après l'action, après la conduite de la fable qu'ils trouvaient naturellement leur place.

LE CHOEUR.

Le chœur exige des préceptes spéciaux, à cause des fonctions spéciales dont il est chargé.

16. *Préceptes absolus.* Que le chœur soit étroitement uni à l'action. — Qu'il fasse ressortir les tendances morales et le côté surnaturel de la pièce (193-201).

Le second précepte sort de la forme tragique, dont l'auteur paraît s'occuper exclusivement; on y aperçoit assez clairement la nécessité de l'intervention providentielle qui doit être au fond de la tragédie, l'ordre divin qu'elle implique.

17. *Préceptes relatifs.* Sous le rapport de la mélopée, du costume et de la diction, les mœurs actuelles ne s'accommoderaient plus de l'ancienne simplicité, qui pourtant avait bien son mérite (202-219).

La règle disparaît presque sous le récit. La mélopée et le costume ne servent qu'à amener la diction, et touchent en passant les deux dernières parties de la tragédie grecque, savoir, la musique et la décoration à laquelle les costumes sont attribués.

LE DRAME SATYRIQUE.

18. Le drame satyrique se rattache étroitement à la tragédie, parce qu'il faisait partie essentielle des représentations dramatiques sérieuses. Il faut le maintenir à une certaine élévation, et y observer soigneusement la décence (220-250).

Le drame satyrique est amené par une introduction historique (220-224), qui le relie à la tragédie et montre leurs rapports. Ils ont paru à la même époque, se représentaient dans les mêmes fêtes, avaient en partie les mêmes personnages. Les préceptes concernent : les personnages tragiques (225-233); le Silène, qui est considéré sous le rapport du style, des sentiments, du caractère, et auquel est rattachée l'action du drame (234-243); les Satyres, chœur obligé (244-250).

VERS ÏAMBIQUE.

Le vers ïambique est le mètre de la tragédie.

19. *Préceptes spéciaux.* Que le vers ïambique se présente avec la rapidité et la franchise d'allures qui le caractérisent, sans être ni alourdi ni défiguré (251-274).

Cet article renferme une théorie suivie d'applications. L'ironie, d'abord légère, puis mordante, et la longueur des développements sont en rapport avec les besoins de l'époque.

20. *Préceptes généraux.* Que le poëme soit châtié dans les moindres détails (**275-294**).

Ce précepte généralise le précédent et sert de finale. L'introduction historique, évidemment trop longue, interrompt par sa froideur la vivacité du mouvement.

TROISIÈME PARTIE.

ÉDUCATION DU POETE.

INTRODUCTION ET DIVISION.

21. En poésie les dispositions naturelles sont insuffisantes; il faut y joindre le travail. Si le poëte veut travailler avec fruit, il est nécessaire qu'il sache : où il doit puiser les richesses; comment il doit se former; ce qu'il doit rechercher, ce qu'il doit éviter; et dans cette alternative, quel sera son sort s'il réussit, quel sera son sort s'il échoue (**295-308**).

L'introduction présente, avec un peu d'exagération, certaines idées en vogue à Rome sur l'importance exclusive du génie en poésie. Horace se moque plai-

samment de semblables prétentions, dont l'absurdité même prouve la nécessité des préceptes. — La division est explicite.

OÙ LE POËTE DOIT PUISER LES RICHESSES.

22. L'étude de la sagesse, la connaissance de la vérité, telle est la source des richesses poétiques. L'idée une fois nettement perçue donnera l'expression (309-322).

Éducation de l'*intelligence* par la contemplation de l'idéal. — Le précepte est donné au point de vue de la tragédie, car on y entrevoit la division suivie plus haut; de plus, la philosophie morale est spécialement indiquée, comme science des actes.

COMMENT LE POËTE DOIT SE FORMER.

23. Le poëte doit se former par l'éducation, en s'inspirant de bonne heure de sentiments généreux, et en proscrivant les goûts sans noblesse ou sans élévation (323-332).

Éducation du *cœur*. — Après la vérité, le sentiment et la beauté d'expression qui en résulte. Le précepte ressort d'un parallèle entre les Grecs et les Romains; la forme en est remarquable.

CE QUE LE POËTE DOIT RECHERCHER, CE QU'IL DOIT ÉVITER.

Le poëte doit tendre au beau absolu, se contenter du beau relatif, éviter le médiocre.

24. *Le beau absolu.* Le beau absolu, auquel le poëte doit tendre, consiste dans la réunion de l'utile et de l'agréable (333-346).

Éducation de la *volonté* par la recherche de la perfection idéale. — Horace paraît indiquer trois buts; mais il n'a réellement en vue que le dernier, comme on le voit par le beau mouvement de la fin. La division établie au commencement est trop systématique, et les règles qui s'y rattachent, embarrassent la marche des idées.

25. *Le beau relatif.* Au-dessous du beau absolu il y a le beau relatif, auquel le poëte pourra s'arrêter. Il admet quelques défauts, qui devront être rachetés par des beautés remarquables (347-365).

Le beau relatif a différents degrés. Ces degrés sont indiqués par des comparaisons tirées des tableaux, avec lesquels les poëmes ont quelques rapports.

26. *Le médiocre.* Que le poëte évite par-dessus tout d'être médiocre. Le médiocre en poésie ne diffère pas du mauvais (366-390).

La forme et la longueur de ce morceau sont justifiées par les travers de l'époque, et sans doute aussi par des raisons personnelles à l'aîné des Pisons.

ALTERNATIVE QUI ATTEND LE POËTE.

27. *Le bon poëte* obtient les honneurs et la célébrité en récompense de ses éminents services. Mais, pour les mériter, il doit travailler avec courage, faire choix

d'un censeur éclairé, et suivre en tout ses avis (391-452).

La forme est historique ici comme ailleurs. — Le morceau renferme une assez longue parenthèse sur les erreurs du temps et sur les flatteurs. Puis vient, comme opposition, le caractère du bon critique. Il est formé de deux portraits : il y a d'abord un portrait réel, celui du très-sévère Quintilius; mais comme il est un peu dur, il est suivi d'un autre plus pur et plus idéal. La dernière phrase se relève énergiquement sur un mot, et ramène le lecteur dans le sujet.

28. *Le mauvais poëte* devient le fléau des honnêtes gens et le jouet de la foule (453-476).

Espèce de charge pour finir, dans laquelle Horace lâche la bride à sa verve, et venge plaisamment la poésie des humiliations qu'on lui faisait subir. — Le dernier article (391-476) a reçu un développement considérable, et pris les proportions d'un épilogue.

RÉFLEXIONS

SUR L'ORDONNANCE.

Ce qui empèche de saisir de prime abord l'ordonnance de l'Art poétique, c'est que la division reste au fond de l'œuvre, sans se montrer à la surface; Horace aime à supprimer les rapports extérieurs, à juxtaposer sans lier, *à énoncer d'une façon absolue des idées dépendantes*. Les commentateurs ont fort bien saisi ce caractère dans les détails du style; mais, au lieu d'en tirer des conclusions pour l'ensemble, ils ont préféré admettre dans l'Art poétique un désordre réel ou apparent, et, pour le justifier, supposer chez l'auteur soit un enthousiasme sujet à écarts, soit un parti pris de dissimuler sa marche. Cette dernière raison tombe d'elle-même, puisque la division est indiquée deux fois. Quant à l'enthousiasme, il n'entraine jamais l'auteur qu'au point précis où il désire arriver.

Une considération d'une tout autre importance pour la division, c'est que le procédé est *historique* et non descriptif; manière ancienne, qui n'a pas toujours été comprise. Horace se tient à un fil, mais sans jamais l'abandonner. Les préceptes sont racontés, non exposés; mis en récit, non en tableau; de là, comme con-

séquence, cette profusion de détails historiques qui frise quelquefois l'abus. Pour bien voir l'ordonnance il suffit de passer d'une méthode à l'autre, de considérer les préceptes parallèlement, au lieu de les suivre dans leur enchaînement.

J'ajoute quelques mots pour faire ressortir les points les plus importants.

Le sujet est nettement déterminé; c'est *l'art poétique*, pas davantage, ou la poésie envisagée dans les règles dont elle est susceptible. L'ouvrage est tout pratique : les questions de pure théorie sont laissées de côté, ou touchées accidentellement. Le titre, quel qu'en soit l'auteur, a donc été parfaitement choisi, et méritait de trouver grâce aux yeux des éditeurs.

Le livre est le résultat d'une analyse à trois degrés. L'art poétique (qu'on me passe le mot, à défaut d'autre) est présenté sous un triple aspect dans trois parties traitant : *de l'esprit de la poésie, de la forme du poëme, de l'éducation du poëte.* La première se renferme dans des considérations tout à fait *générales;* les deux autres contiennent des règles spéciales, l'une sur *la forme*, l'autre sur *le fond.* La première est plutôt abstraite, la deuxième objective, la troisième subjective; elles ont pour caractères particuliers l'universalité, la précision, la profondeur. Ce sont trois études progressives sur un même sujet, trois cercles concentriques qui vont s'élargissant. On pourrait voir ici, malgré la différence des genres, l'unité absolue et la progression constante d'une tragédie d'Eschyle.

La première partie est une vue d'ensemble sur la poésie, pour en saisir l'esprit, et déduire de là quelques principes certains. L'auteur paraît suivre la vieille division en *invention*, *disposition*, *élocution*. Cette division est très-propre par son étendue à un coup d'œil général; c'est un cadre tout fait, qu'Horace remplit comme il l'entend et comme son sujet l'exige, sans trop s'inquiéter des matières que les rhéteurs y font entrer d'ordinaire.

Voici d'abord l'invention. L'esprit de la poésie est un esprit d'harmonie; elle repousse l'incohérent et le bizarre; elle a pour première loi *l'unité*. Cette loi n'est pas démontrée; elle est simplement déduite du sens commun, et expliquée par des exemples empruntés à la peinture et aux arts plastiques, avec lesquels la poésie, qui est le premier des arts, a plus d'un rapport, surtout dans les principes généraux. L'unité est étudiée avec soin; elle est analysée scrupuleusement dans ses éléments essentiels, *simplicité, variété, proportion*; théorie qui, pour le dire en passant, est remarquable et complète.

La disposition et l'élocution sont bornées à deux ou trois idées générales; tout le reste est relatif, accessoire ou d'ornement. D'abord, l'esprit de la poésie ne consiste pas à tout dire, mais à élever le lecteur jusqu'à l'idée qu'il doit approfondir; le poëte devra donc apporter le plus grand soin dans le choix des pensées, afin de *dire ce qu'il faut*, et rien de plus. Ensuite, il est conforme à l'esprit de la poésie que le poëte des

siècles avancés fasse, au moyen de l'art, ce que faisaient naturellement les poëtes primitifs, qu'il *renouvelle* les mots par d'heureuses alliances, et qu'il *crée* parfois des expressions.

Voilà pour le fond de la première partie. Quant à la manière de procéder, elle offre aussi quelques particularités. Le début est remarquable; afin d'avancer sûrement, Horace *part de haut*, et, contre son habitude, entrant en matière sans aucune espèce de préambule, il inscrit en tête de son livre la grande loi de l'unité; il rattache ainsi son ouvrage à un principe solide, inébranlable. De là il descend graduellement dans le sujet, et le pénètre de haut en bas au moyen de sa division. Sa marche est donc *synthétique*.

La deuxième partie traite de la forme du poëme.

Quoique la forme présente des différences plus ou moins grandes suivant les différents genres poétiques, il suffit, il est même avantageux, pour en exposer convenablement les règles, de s'attacher à un genre particulier, auquel tous les autres pourront être rapportés. Aristote avait suivi à peu près cette méthode; c'est celle d'Horace. Il s'attache de préférence au *drame*, parce qu'il est le seul genre qui, *par la précision de ses conditions, admette des règles précises;* l'épopée et l'ode n'en sont guère susceptibles. Encore n'embrasse-t-il pas dans ses préceptes tout l'art dramatique, car la comédie, comme anti-poétique, est nécessairement exclue, mais seulement l'art dramatique sérieux, et spécialement *la tragédie*.

Sans s'arrêter à une question débattue jusqu'à devenir triviale, on peut dire que ceux qui voient ici des préceptes sur tous les genres, rendent gratuitement l'auteur coupable du plus inexplicable désordre. Comment concevoir qu'il accorde une place particulière au drame satyrique, puis, qu'il omette l'ode, et amalgame au hasard tragédie, comédie, épopée? Si les deux dernières se montrent quelquefois, c'est pour fournir des exemples, comme dans Aristote; la peinture et les arts plastiques ont fourni de même des comparaisons à la première partie.

Pour expliquer la préférence d'Horace, est-il nécessaire de recourir à des hypothèses? d'admettre, par exemple, que les Pisons voulaient composer des tragédies [1], et qu'il leur donne des préceptes spéciaux à cet effet? Nullement. Horace se sert de la tragédie pour concentrer sur elle tous les préceptes, parce qu'elle est le seul poëme qui soit spécialement et complétement du domaine de l'art. En prose on a de même et pour les mêmes raisons concentré tous les préceptes sur ce qui a été si bien nommé l'art oratoire.

[1] Les Pisons s'occupaient de poésie, ceci est évident. Horace prévoit même que l'aîné publiera. Toutefois rien ne prouve qu'il s'agisse de drames. Il est vrai que rien n'empêche de l'admettre; mais c'est une seconde raison dont on peut fort bien se passer. — Et à ce propos, la célèbre hypothèse de Wieland semble singulièrement hasardée. D'après lui, Horace cherche à détourner l'aîné des Pisons de la carrière poétique. Qu'il ait voulu le mettre en garde contre l'entraînement général, contre la présomption et la paresse, oui; le détourner tout à fait, non. Le moyen serait trop singulier.

La division des règles tragiques paraît être celle d'Aristote. Ceci n'aurait rien d'étonnant, puisqu'on a vu plus haut celle des rhéteurs. Mais si la division est la même, l'ordre est essentiellement différent. Aristote procède par synthèse, et, partant de sa définition du drame, il traite successivement de la fable, des mœurs, des pensées, du style. Horace, au contraire, suit une marche *analytique*, et, remontant du style à la fable, il reconstitue peu à peu le poëme. Aristote est plus scientifique; mais l'ordre d'Horace ne manque pas d'art, à en juger du moins d'après l'ensemble de son œuvre.

Il serait superflu d'examiner chaque précepte en particulier. Ce sont ordinairement *des traits rapides;* le soin de compléter regarde le lecteur. On ne doit pas y chercher de profondeur; la tragédie n'est ici qu'une forme poétique, le fond tragique n'est pas traité. Il faut ajouter qu'Horace n'est pas toujours heureux; son hors-d'œuvre sur les âges, et les développements qu'il donne à quelques idées vulgaires, sont là pour le prouver.

A la tragédie est rattaché *le drame satyrique,* partie essentielle des représentations dramatiques sérieuses, et comme tel susceptible d'une certaine élévation. Les règles sont déduites de la nature même du genre; celles qui concernent la fable, paraissent empruntées à l'article de la tragédie. Ensuite viennent, dans une espèce d'appendice, des considérations sur le *vers ïambique,* mètre du drame. C'est un chapitre supplémentaire à l'usage des Romains de l'époque.

Telles sont les règles sur la forme du poëme. Elles ont leurs racines dans les grands principes énoncés au début de l'ouvrage. On trouve cependant, à propos du chœur et du drame satyrique, quelques idées qui ont une autre origine, et qui font pressentir ce qui va suivre.

Ici l'auteur s'élevant plus haut, ou, ce qui est la même chose, approfondissant davantage, passe des effets à la cause et arrive aux sources poétiques.

La troisième partie traite de l'éducation du poëte, manière pratique de s'occuper du fond même de la poésie, de la réalité qu'elle implique et dont la forme n'est que l'expression.

Le principe suprême de la poésie, *c'est la vérité.* Elle en est l'essence, la vie, le but. Elle doit être présente à la fois à l'intelligence, au cœur, à la volonté du poëte, par *des pensées justes,* par *des sentiments généreux,* par *des tendances élevées.* Telle est la division; c'est celle des facultés de l'âme. On voit facilement comment elle est remplie.

Le début mérite d'être remarqué. La pensée principale est nettement posée dès le premier vers : « Avoir des idées solides, posséder la vérité, tel est le principe, la source de l'art d'écrire. » En d'autres termes, bien écrire, c'est penser juste, c'est savoir ce qui est vrai ou faux, bien ou mal, utile ou nuisible. Ainsi, de même qu'au commencement de l'ouvrage, Horace a posé comme principe l'unité, qui a servi de support à toutes les règles de forme, de même il pose ici comme

principe la vérité, sur laquelle s'appuient toutes les règles qui concernent le fond. La vérité et l'unité sont donc les deux colonnes de l'Art poétique, comme elles sont les deux principes constitutifs de la poésie. Toutefois, Horace en marque clairement le rapport : de la vérité naît l'unité; de l'idée, l'expression. C'est donc ici le point culminant de tout l'ouvrage.

Après l'éducation du poëte vient un dernier article, indiquant le *terme final*, le *résultat* bon ou mauvais auquel poésie et poëte doivent nécessairement aboutir. C'est à la fois la conséquence et la sanction des préceptes, présentées dans les faits eux-mêmes. On y voit, dans un jour éclatant, d'une part, les résultats réels et solides que la bonne poésie a produits dès l'origine, et cette immortalité que le bon poëte obtient en retour de ses services; de l'autre, les conséquences de l'erreur, qui fait du mauvais poëte une espèce de plastron, sur lequel tout le monde, Horace en tête, épuise sa verve et son ironie. Le tout se prolonge en *épilogue*, pour ne pas finir sur le sujet principal; la première partie finit de même sur un épisode, et la deuxième, sur un appendice. Les plaisanteries de la fin sont dans la manière de l'auteur, qui aime à terminer par le badinage ses travaux les plus sérieux.

Il est facile maintenant, en embrassant l'ouvrage d'un seul coup d'œil, d'en saisir l'ensemble et la portée.

La formule générale de l'Art poétique est celle-ci : *la vérité constitue le fond de la poésie, et l'unité en est la forme.* De leur réunion naît la beauté, but suprême

de l'art. Ou, comme Horace l'a formulé avec beaucoup de précision :

> Scribendi recte sapere est et principium et fons.
> Denique sit quidvis simplex dumtaxat et unum.

Le procédé, comme il a été dit, est historique. De plus, l'ouvrage présente dans son développement une synthèse suivie d'une analyse. Après avoir posé un principe général incontestable, l'auteur descend graduellement; il remonte ensuite, en précisant davantage, reconstitue le poëme peu à peu, et s'élève enfin jusqu'au principe suprême. *Parti de l'unité il aboutit à la vérité*, de sorte que l'ouvrage forme une chaîne solidement affermie par les deux bouts. On trouverait difficilement un ensemble plus beau, plus savant, plus véritablement philosophique.

Il est clair, d'après cela, que l'Art poétique est une œuvre *éminemment originale*. La première partie offre avec Platon, Cicéron et autres, quelques rapprochements curieux et rien de plus. La troisième paraît revendiquée en propres termes par l'auteur. D'après le mouvement et l'accent de conviction qui y règnent, ce sont des vues toutes personnelles, auxquelles d'ailleurs les Épîtres et les Satires servent fort bien de commentaire. Quant à la seconde, comme elle s'éclaire beaucoup par la Poétique grecque, avec laquelle elle a des rapports évidents, on ne peut guère nier qu'Aristote n'ait eu sur Horace une certaine influence. Mais en admettant même qu'il y ait ici peu d'idées neuves

(ce qui, au surplus, se conçoit fort bien), il reste, comme partout ailleurs, une indépendance de méthode, une fermeté de touche, une manière d'accentuer les traits principaux que l'on accorderait difficilement avec l'imitation proprement dite.

A quel genre appartient l'Art poétique? Est-ce un poëme didactique, une satire, une épître? Évidemment Horace n'a pas eu la prétention d'écrire un poëme didactique, genre qui avait été fixé à Rome par Lucrèce et par Virgile, et dont son livre n'a ni la forme, ni l'étendue, ni le ton soutenu. Les tableaux qui se trouvent mis comme à dessein au commencement et à la fin, seraient déplacés dans un poëme didactique. D'un autre côté, si l'élément satirique se montre çà et là, c'est seulement pour appuyer les préceptes, pour donner de la vivacité, du mordant, de l'à-propos; il est donc tout à fait subordonné, et occupe d'ailleurs peu de place. Sans doute Horace n'aura vu dans l'Art poétique qu'une épître, l'Épître aux Pisons, et il eût été peu modeste à lui d'y voir autre chose. La postérité en a jugé différemment. Elle a toujours soigneusement distingué l'Art poétique des Épîtres proprement dites. Les savants eux-mêmes, créant pour cet ouvrage une classe à part, en ont fait une épître didactico-satirique, titre qui malheureusement parle beaucoup pour ne rien dire. L'Art poétique est simplement *une étude* sur la poésie; ou, si l'on veut, *une esquisse*, mais une esquisse dont les traits fermes, dont les lignes harmonieuses décèlent la main du maitre.

Après avoir parcouru l'Art poétique, on est profondément étonné des jugements qu'ont portés sur cet ouvrage des critiques d'ailleurs célèbres. Les uns lui ont refusé toute espèce d'ordre [1]. Il en est même parmi eux qui ont poussé la témérité jusqu'à le bouleverser par les plus incroyables transpositions. D'autres, au contraire, l'ont proclamé un chef-d'œuvre de méthode. Par malheur, en le divisant et en le subdivisant à l'infini, ils n'ont fait que lui imposer les catégories de leur intelligence, et tous pèchent par la subtilité ou l'arbitraire. Enfin, un grand nombre ont reconnu dans l'Art poétique quelque chose comme une suite, une connexion entre les préceptes, mais pas d'ordre véritable. D'après eux, l'ouvrage étant une épître peut se passer d'ordre. Le raisonnement est commode, mais fort peu concluant. Il serait superflu d'insister sur ces opinions, et de les suivre dans leurs innombrables ramifications; le lecteur est à même de les apprécier, et, s'il y a lieu, d'en faire justice.

[1] Jules César Scaliger est le *nec plus ultra* du genre. « L'Art poétique, dit-il, est un ouvrage sur l'art, écrit sans art, et en dépit de toute méthode; un véritable salmigondis. » — L'auteur de *la Henriade* ne devait pas comprendre l'Art poétique. « L'Art poétique de Boileau, dit-il quelque part, est supérieur à celui d'Horace. La méthode est certainement une beauté dans un poëme didactique; Horace n'en a point. »

NOTE

SUR LA POÉTIQUE D'ARISTOTE.

Comme il a été plusieurs fois question d'Aristote dans ce qui précède, voici quelques éclaircissements tirés de sa Poétique; ils serviront à appuyer certaines assertions émises à propos de la deuxième partie [1].

Aristote fait précéder l'étude des genres d'une introduction historique (c. 4, ed. Ritter). Horace fait de même (art. 8). Les deux morceaux ont des rapports.

D'après Aristote, il y a deux espèces de poésie : la poésie sérieuse, héroïque, propre aux esprits élevés (*σεμνότεροι*), imitant les actions nobles, celles des nobles âmes; puis une poésie satirique et railleuse [2], celle des esprits moins élevés (*εὐτελέστεροι*), exprimant les actions des hommes vicieux, s'occupant des ridicules. L'une est née de la louange, l'autre de l'injure. La première renferme, suivant l'ordre de production, l'hymne, l'épopée, la tragédie; la seconde, l'invective, la satire, la comédie [3].

[1] L'ouvrage de M. M. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* (Paris, 1849), m'a été d'un grand secours; sa traduction de la Poétique, que j'emprunte presque partout, me paraît réunir toute la fidélité et toute la précision désirables.

[2] Qui n'est point une poésie, par conséquent. C'est par trop abuser des termes.

[3] Comme ressemblance de détail, on peut voir : tout le développement poétique rattaché à Homère (4, 9); ce qui est dit sur les mètres, en particulier sur l'ïambe (4, 14).

La tragédie occupe le premier rang.

D'abord, elle est fort au-dessus de la comédie : celle-ci manque d'élévation; elle est purement négative; et si Aristote la range dans la poésie, c'est parce qu'il considère la forme; au fond elle n'est point poétique [1].

Ensuite, elle est au-dessus de l'épopée : l'épopée n'est qu'une transformation passagère de la poésie sérieuse; elle a été abandonnée pour la tragédie, qui a plus d'importance et d'éclat [2].

La tragédie est donc pour Aristote le genre par excellence. Elle est le seul poëme véritablement savant et artistique; elle seule a un progrès et une histoire. Il se pose même la question, sans toutefois la résoudre, de savoir si elle n'est pas la forme la plus parfaite qu'on puisse trouver (4, 11) [3].

Ceci explique la marche qu'il suit dans son exposition; elle est curieuse à observer. Sans aucun respect pour l'ordre de production, qu'il a si bien montré, il annonce (6, 1) qu'il s'occupera d'abord de la tragédie, puis de l'épopée et de la comédie. Là-dessus certains critiques se

[1] C'est la pensée d'Horace, *Sat.* I, 4, 43 sqq.

> Quidam, comœdia necne poëma
> Esset, quæsivere, quod acer spiritus ac vis
> Nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo
> Differt sermoni, sermo merus.

Qu'est-ce que le poëte?

> Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
> Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.

[2] Voir, outre le chap. 4, le chap. 26.

[3] J'adopte le sens qui me parait le plus naturel.

permettent de lui faire la leçon [1]. Cependant son idée est évidente : il concentre tous les préceptes sur le genre principal, afin d'y rapporter tous les autres. En effet, arrivé à l'épopée, il montre brièvement en quoi elle diffère de la tragédie, en quoi elle lui ressemble, puis il s'attache à Homère comme application (c. 23 sq.). Du reste, il s'énonce clairement : « Quand on sait juger d'une tragédie, dit-il, on sait aussi juger d'une épopée; car ce qui est dans l'épopée est dans la tragédie ; mais tout ce qui est dans la tragédie n'est pas dans l'épopée (5, 5). » Il est probable que la comédie était traitée de la même manière.

La tragédie, d'après Aristote, renferme six éléments : la fable, les mœurs, les pensées, les paroles, le spectacle et la mélopée. En effet, la tragédie est l'imitation d'une action : l'action est donc le principe et comme l'âme de la tragédie. L'action exige des personnages qu'il faut caractériser; de là, les mœurs. Les mœurs se révèlent par les pensées, qui à leur tour s'expriment par l'élocution. Le spectacle est nécessité par la nature même du poëme, et la mélopée est le principal de tous les ornements (c. 6).

En laissant de côté la mélopée et le spectacle, il reste quatre parties, que l'on peut comparer aux art. 9-13 de l'Art poétique. Je signalerai quelques rapports.

Caractère de la tragédie. La tragédie, on vient de le voir, s'oppose à la comédie comme ce qui est élevé à ce qui ne l'est pas, comme le positif au négatif. Il reste à parler du style. « La diction poétique, dit Aristote, doit être claire et élevée. Elle sera claire par l'emploi des mots propres (ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων; *dominantia nomina*, v. 234);

[1] Cf. Ritter ad Arist. *Poët.* c. 6.

elle s'élèvera au-dessus du langage vulgaire (*τὸ ἰδιωτικόν, privatis*) par les mots extraordinaires, savoir, les termes étrangers, les métaphores (*ampullas?*), les mots allongés (*sesquipedalia verba*) et tout ce qui n'est pas le mot propre (22, 1). »

Sentiments. « Les sentiments [1] comprennent tout ce qui s'accomplit *par le discours* et en particulier ce qui sert à démontrer, à réfuter, à préparer les émotions de la *pitié*, de la *terreur*, de la *colère* et des autres passions semblables (19, 1 sq.) .... Le poëte tragique doit se placer autant qu'il le peut dans les situations... On agite véritablement quand on est agité (χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος; forme analogue, *flentibus adflent*); on irrite quand on est en colère (17, 1 sq.). »

Caractères. Aristote exige la ressemblance et l'égalité. Il ajoute que « si le personnage imité est d'un caractère inégal, ce caractère une fois donné doit être également inégal (15, 4). » Un peu plus bas, il cite comme type de caractère l'*Achille* d'Homère (15, 8).

Choix de la fable. On trouve dans la Poétique grecque la division en sujets historiques et en sujets inventés (9, 5 sq.); l'obligation imposée au poëte de suivre la tradition (14, 5) [2]; l'énumération des principales fables tragiques (13, 5); le cycle troyen indiqué comme une source de tragédies (23, 4).

Conduite de la fable. Aristote, comme Horace, est enthousiaste d'Homère. Pour lui c'est un poëte admirable et « divin à côté des autres. » Il le loue de la simplicité de ses introductions (ὀλίγα φροιμιασάμενος, 24, 7); de ce que

[1] Le terme est un peu plus général, διάνοια.

[2] *Oreste* est cité comme exemple.

seul, il sait ce qu'il doit faire (24, 7; *Nil molitur inepte*); de ce qu'il choisit une action toute simple, qu'il embellit de beaucoup d'épisodes (8, 3; 17, 5; 23, 3); de ce qu'il transporte rapidement le lecteur au milieu de l'action (24, 7); de ce qu'il sait mentir (ψευδῆ λέγειν) comme il convient, et dissimuler l'absurdité par son mérite (24, 9); enfin de ce que chez lui « la fable forme un ensemble dramatique, ayant pour objet une seule action entière et complète, avec un commencement, un milieu et une fin (23, 1 sqq.). » Ce qui est à remarquer, c'est qu'il cite Homère en pleine tragédie, pour servir d'exemple, et cela plusieurs fois et assez longuement; il fait ressortir l'unité de l'Iliade et de l'*Odyssée* (8, 3), et montre quel est le fond de ce dernier poëme quand on l'a débarrassé des épisodes (17, 5). Il cite également la comédie (9, 5). On ne doit donc pas s'étonner qu'Horace ait fait la même chose.

On peut continuer la comparaison. Ainsi Aristote dit[1] : que le déraisonnable se placera en dehors de la tragédie, comme (la mort de Laïus et le mariage de Jocaste) dans l'OEdipe de Sophocle (15, 7)[2]; que le dénoûment doit venir de l'action même, les dieux intervenant seulement

[1] Les âges, dont il n'est pas question dans la Poétique, sont traités fort au long dans la Rhétorique (II, c. 12 sqq.); raison de plus pour croire qu'Horace a intercalé son morceau après coup. La ressemblance des deux études est frappante. Seulement, Aristote ne parle pas des mœurs de l'enfance, qu'Horace traite sans nécessité; ensuite, après les mœurs de la jeunesse, il expose comme contraste celles de la vieillesse, pour terminer par l'âge viril, qui participe des deux autres. Horace a préféré l'ordre naturel, qui a bien son mérite.

[2] Voir encore 14, 2. Un peu plus bas (14, 6) *Médée* est citée égorgeant ses enfants. Au chap. 24, 8, il est question de « certaines choses incroyables qui peuvent se mettre dans un récit épique, et qui seraient ridicules sur la scène. »

dans des cas déterminés (15, 7); que Sophocle mit en scène trois interlocuteurs, nombre qui ne fut point dépassé (4, 12 sq.); qu'il faut considérer le chœur comme un acteur faisant partie du tout, ayant aussi son rôle, bien que, chez certains poëtes, il ne tienne pas plus à la fable qu'à toute autre tragédie, et forme des pièces de rapport (18, 7); que l'iambe est de tous les mètres le plus approprié au dialogue (4, 14), qu'il est plein de mouvement (*κινητικόν*), et convient à l'action (*πρακτικόν*, 24, 5)[1].

Conclusion; la Poétique grecque a beaucoup de rapports avec la deuxième partie, la partie la plus difficile de la Poétique latine; elle est d'un grand secours pour l'expliquer. Même division, même fond d'idées, quelquefois mêmes expressions; même préférence pour la tragédie, dont les préceptes sont appuyés dans toutes les deux d'exemples empruntés aux autres genres. Horace avait étudié soigneusement Aristote; il a profité de ses souvenirs[2], mais sans tomber dans l'imitation proprement dite; sous ce rapport, il était trop bien sur ses gardes[3].

[1] *A. P.* v. 81 sq. — Les détails historiques sur Thespis et sur Eschyle (v. 275 sqq.), ont peut-être été provoqués par un passage de la Poétique perdu depuis. Voici ce que dit Thémistius (*Orat.* XXVI, p. 332, ed. Dindorf) : *οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει, ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ᾖδεν εἰς τοὺς θεούς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας*... Cf. M. Egger, *op. l.* p. 139.

[2] Porphyrion assure qu'Horace a réuni dans son livre les plus beaux préceptes de Néoptolème de Parium. Alors Néoptolème était un compilateur d'Aristote?

[3] Voir *A. P.* v. 133. Ailleurs, il recommande à Celsus de ne pas toucher aux écrits de la Bibliothèque Palatine, s'il ne veut avoir le sort du geai paré des plumes du paon. *Epp.* I, 3, 15-20.

NOTES EXPLICATIVES.

—

De arte poëtica. Les anciens avaient la division naturelle de l'Art poétique. La preuve est courte, mais sans réplique. Quintilien a écrit (VIII, 3, 60) : *in* PRIMA PARTE *libri de arte poëtica*, deux mots qui par bonheur ont résisté invinciblement à tous les efforts faits pour les enlever.

Mais voici qui est très-curieux. La formule d'Horace dans sa plus grande précision est celle-ci : *la poésie, le poëme, le poëte.* Or, elle a son pendant dans le même Quintilien : *de arte, de artifice, de opere* (il s'agit de la formule seulement). Voici le passage : « Igitur rhetorice... sic, ut opinor, optime dividetur, ut *de arte, de artifice, de opere* dicamus. Ars erit, quæ disciplina percipi debet : ea est bene *dicendi scientia.* Artifex est, qui percepit hanc artem, id est, *orator,* cujus est summa bene dicere. Opus, quod efficitur ab artifice, id est, bona *oratio* (II, 14, 5. Cf. XII, 10, 1). » Il tend deux fois à une symétrie pour laquelle la langue lui refuse toujours le troisième terme.

La division ternaire de l'Art poétique saute aux yeux. Jusqu'au vers 73 tout est général, on trouve à peine six noms propres, assez singulièrement assemblés; plus loin les noms de genres, d'auteurs, de pièces, de personnages scéniques, apparaissent à chaque instant, jusqu'à ce qu'Horace indique lui-même une autre partie, v. 306. Il y a une cinquantaine d'années, Sahl, dont je n'ai pu me

procurer l'ouvrage, a indiqué dans l'Art poétique trois parties traitant, la première de la poésie en général, la seconde principalement de la poésie dramatique, la troisième du but et des devoirs du poëte. En a-t-il donné le rapport? c'était là l'inconnue. Avant lui Hurd et Engel avaient signalé la division ternaire; ils prenaient pour points de départ les vers 1, 89, 295.

V. 1. *Humano capiti, etc.* M. Alexis Pierron, dans son *Histoire de la littérature romaine* (Paris, 1852), p. 426, blâme ce commencement. « Les images du début, dit-il, manquent de précision et de netteté. Il est assez difficile de comprendre comment un peintre en posant une tête d'homme sur un cou de cheval, et en rassemblant des membres divers, qu'il recouvrira de plumes bigarrées, se trouve en même temps avoir fait une figure où un beau buste de femme se termine en un poisson hideux. » C'est se créer des difficultés à plaisir. Horace compose son tableau d'une tête de femme, d'un cou de cheval, d'un corps emplumé, d'une queue de poisson; c'est ainsi qu'on l'entend généralement. Manquât-il de précision et de netteté, il y aurait peut-être de l'art à présenter comme type de l'absurde un tableau défiant l'imagination. Bossuet, dans l'oraison funèbre de la reine d'Angleterre, a quelque part une phrase habilement embrouillée pour produire un effet analogue, une image dont *l'insaisissabilité* fait le plus grand charme.

On a comparé souvent l'œuvre monstrueuse du peintre aux dieux des Indiens et des Chinois, ou à la Scylla de Virgile. Le rapport est extrêmement superficiel. Il y a une grande différence entre les monuments vénérables du symbolisme antique et les fantaisies d'un cerveau ma-

lade, entre l'idée élevée qui, pour se faire jour, force la nature, et le caprice qui, sans motif, en bouleverse toutes les lois. Où a-t-on vu aussi que la peinture de Scylla fît rire les Romains?

On est tout aussi peu fondé à voir dans le vers 15, *Purpureus, late qui splendeat, unus et alter Adsuitur pannus*, une allusion au laticlave. Horace parle d'un vêtement quelconque sur lequel on attache maladroitement quelques lambeaux. Dans le laticlave la pourpre était à sa place.

23. *Denique sit quidvis simplex dumtaxat et unum.* Deux idées qu'Horace réunit et qu'il ne faut pas confondre. La simplicité exclut la composition, l'unité n'exclut que le désordre. La simplicité appartient à l'idée intellectuellement considérée; l'unité, à son expression. On pourrait voir dans les 13 premiers vers un coup d'œil général sur l'unité, et dans les suivants l'unité analysée dans ses éléments essentiels, simplicité de l'idée, variété et harmonie de l'expression.

28. *Serpit humi tutus nimium timidusque procellæ.* « Celui qui craint les *orages du ciel*, rampe sur la terre. » Métaphore fréquente. *Od.* IV, 2, 25:

Multa Dircæum levat aura cycnum,
Tendit, Antoni, quoties in altos
Nubium tractus.

Cf. *Od.* I, 6, 2. *Epp.* II, 1, 251. Orelli voit ici deux images réunies: celui qui craint de s'élever, et celui qui n'ose quitter le rivage. Il n'y en a qu'une. Le sens de *procella* est

ici déterminé par *serpit humi*; dans l'exemple qu'il cite, par *altum* et par *litus*. *Od.* II, 10, 1 :

> Rectius vives, Licini, neque altum
> Semper urgendo neque, dum procellas
> Cautus horrescis, nimium premendo
> Litus iniquum.

29. *Qui variare cupit rem prodigialiter unam.* Ce mot ne désigne que l'abus du merveilleux. Horace ne peut en condamner l'emploi, puisqu'il l'approuve, v. 144 : *ut speciosa dehinc miracula promat.*

30. *Delphinum silvis appingit, fluctibus aprum.* Horace est lui-même dans le cas, *Od.* I, 2, 9 :

> Piscium et summa genus hæsit ulmo,
> Nota quæ sedes fuerat columbis,
> Et superjecto pavidæ natarunt
> Æquore damæ.

Veut-il critiquer les antithèses puériles qui lui étaient échappées?

36. *Naso vivere pravo.* « Nez de travers. » *Pravus* est pris au propre; c'est l'opposé de *rectus*. Un nez difforme n'a aucun rapport avec le sujet auquel la comparaison est appliquée; il s'agit d'un ouvrier qui excelle dans les détails, mais qui assemble mal, défaut exprimé par le nez de travers.

41. *Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.* Horace indique les deux points dont il va s'occuper; il ne

cherche donc pas à dissimuler sa marche. Il donne de même la division de la troisième partie. Ceci ne l'empêche pas de supprimer généralement les mots qui indiquent les rapports des idées, les particules comparatives et autres. Voir, par exemple, v. 24-30.

Voici un passage de M. de Bonald qui peut servir d'éclaircissement, *servatis servandis.* « Rien ne fait mieux sentir la liaison des idées que de détacher les propositions... Le style continu plus agréable pour le lecteur, est aussi plus aisé pour l'écrivain, et surtout plus propre à en imposer sur le désordre des idées; mais il est moins favorable à l'exposition de la vérité, et c'est ce qui a fait adopter par les géomètres la division en propositions. » *Législ. prim. Disc. prél.*

Il y a ici une symétrie par inversion assez recherchée des Latins. Elle consiste à énoncer deux idées dans un ordre et à les reprendre dans l'autre. Quelquefois c'est une simple attraction (v. 369):

Consultus juris et *actor*
Causarum mediocris abest virtute diserti
Messallæ nec scit quantum *Cascellius Aulus.*

Quelquefois elle établit un rapport entre les deux idées. Alors on trouve aux extrêmes l'idée sur laquelle l'auteur insiste, c'est peut-être le cas actuel; ou l'idée la plus forte (v. 245):

Ne velut *innati triviis* ac pæne *forenses*
Aut nimium teneris *juvenentur* versibus unquam,
Aut *immunda crepent* ignominiosaque dicta.

Ou l'idée principale (v. 270):

At vestri proavi Plautinos et *numeros* et
Laudavere *sales* : nimium patienter utrumque,
Ne dicam stulte, mirati, si modo ego et vos
Scimus *inurbanum* lepido seponere dicto
Legitimumque sonum digitis callemus et aure.

Dans le premier cas, Horace se propose d'insister davantage sur l'élocution, ce qui paraît évident; dans le second, la grossièreté d'expression est plus choquante encore que la licence de pensée; dans le troisième, l'idée principale est le mètre; les bons mots y sont subordonnés, c'est l'accessoire.

Voici un exemple de Cicéron. Il plaide pour le poëte Archias (§ 27) : « Quare, in qua urbe imperatores prope armati *poëtarum* nomen et *Musarum* delubra coluerunt, in ea non debent togati judices a *Musarum* honore et a *poëtarum* salute abhorrere. »

Cette construction jette du jour sur les vers 60-62 :

Ut silvæ *foliis* pronos mutantur in annos,
Prima cadunt : ita *verborum vetus* interit *ætas*,
Et juvenum ritu florent *modo nata* vigentque.

« De même que, suivant le cours non interrompu des années, les forêts se transforment en prenant des feuilles nouvelles (les anciennes tombent) : de même les vieilles générations de mots périssent, et ceux qui viennent de naître, ont tout l'éclat et toute la vigueur de la jeunesse. » — On remarquera que *prima cadunt* est une phrase isolée. L'ordre naturel exigeait qu'elle fût placée en tête, la chute des feuilles avant la pousse; Horace l'ayant mise en second lieu, n'a pu la relier à la première, de peur de marquer une succession contraire à la nature des choses; il l'a donc laissée suspendue, sous forme de parenthèse.

43. *Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici.* « Ne prendre d'un sujet que ce qui va au point que l'on traite. » Horace peut servir d'exemple. Il n'épuise pas la disposition, puisqu'il y revient (136-152); il revient de même sur le vers ïambique (79, 251), sur l'importance relative du génie et de l'art (295, 408), sur l'histoire de la poésie grecque (73, 220, 275, 391), sans prendre jamais plus que ce qui lui est nécessaire, sans chercher à tout dire, sans épuiser la matière. C'est ainsi que les anciens entendaient l'ordre. Cette sobriété, cette précision pleine de goût, a souvent passé chez les modernes pour de l'indigence. Quelques-uns ont cru devoir enrichir les auteurs qu'ils prenaient pour modèles, mais ils n'ont fait que les charger; il en est de leurs imitations comme des copies en peinture : elles sont toujours plus larges et plus faibles que les originaux. On a délayé plusieurs fois les préceptes d'Horace dans des poétiques latines; il est douteux qu'ils y aient gagné.

Horace peut aussi fournir des exemples à ses règles d'élocution. Dans tous ses ouvrages, dans les Odes surtout, les effets de style, les rapprochements heureux sont en très-grand nombre; car il est, pour employer l'expression de Quintilien (X, 1, 96), *variis figuris et verbis felicissime audax.*

45. *Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.* Vers transposé maladroitement par Bentley, sous prétexte de ressemblance avec le v. 150 : *quæ Desperat tractata nitescere posse, relinquit.* La différence est sensible ; ici Horace traite du choix des pensées; là, du choix des épisodes.

47. *Dixeris egregie, notum si callida verbum Reddide-*

rit junctura novum. Ceci paraît concerner le style figuré, ou la métaphore, qui en est la source. En y joignant le précepte sur les mots nouveaux, et l'allusion aux mots anciens (v. 70) traités plus longuement ailleurs (*Epp.* II, 2, 115), on retombe dans la division des rhéteurs latins, d'après lesquels les mots qui peuvent servir d'ornement, sont les mots anciens, les mots nouveaux, les mots figurés (Cicer. *de Or.* III, 38. Cf. Quintil. VIII, 3, 24). — Les anciens avaient essayé d'approfondir la métaphore; dans la plupart des manuels on ne trouve que des bribes, qui y resteront tant qu'une véritable science n'aura point passé par là.

48. *Si forte necesse est, etc.* Le poëte peut créer des mots : mais il faut que cette création soit nécessaire; qu'elle soit rare, afin de ne pas dénaturer la langue; que le mot vienne du grec, langue riche, harmonieuse, comprise à Rome, mais qu'il prenne la flexion latine, pour ne pas blesser l'oreille, fort chatouilleuse à l'endroit de la terminaison. Telle est la règle. Horace avait pris la permission avant de la donner (*amystis, diota, philyra, barbitos, etc.*); aussi la discussion a quelque chose de personnel (*Ego cur invideor?*).

La règle concerne exclusivement les substantifs (*indicia, verba, nomina rerum*), et le sens de *detorta* est à peu près celui qu'on donne en grammaire à *flectere, flexus.* Il ne s'agit donc ni des composés à radicaux latins, comme *centimanus, tauriformis*, lesquels se justifient par le génie de la langue latine, sans le secours du grec (Quint. I, 5, 65-70), ni des constructions tirées du grec, car elles n'indiquent pas des objets nouveaux. « Quand nous manquons de mots, dit Quintilien (I, 5, 58 sqq.), nous en em-

pruntons aux Grecs..... Reste à savoir si ces mots doivent suivre la déclinaison grecque ou la nôtre..... Je crois qu'il vaut mieux suivre la manière latine, tant que la convenance le permet; car je ne dirai point *Calypsonem* comme on dit *Junonem*, quoique C. César, à l'imitation des anciens, ait adopté cette manière de décliner. Mais l'usage l'a emporté sur l'autorité. »

73. *Res gestæ regumque, etc.* Introduction historique qui sera suivie de plusieurs autres, conformément à la méthode de l'auteur.

Horace part des Grecs; il avait pour leur littérature un entraînement personnel, parce qu'il y trouvait des qualités et des modèles que la sienne ne lui fournissait pas. Du reste, par un privilége unique, la Grèce est la seule nation chez qui les divers genres se soient développés spontanément, naturellement, complétement.

L'introduction actuelle est faite au point de vue du mètre, au choix duquel les anciens apportaient une très-grande attention, et qu'ils regardaient comme une partie essentielle du genre. Les mètres sont de trois espèces : le mètre héroïque, l'ïambe, les mètres lyriques. Le distique n'est qu'un dérivé de l'hexamètre, dont il n'a pas l'importance. Aux trois espèces de mètres répondent trois grands genres poétiques : l'épopée, l'ode, le drame. L'élégie et la satire ne sont ici qu'accidentellement : la satire, pour amener l'ïambe, mètre du drame; l'élégie, comme transition de l'épopée à l'ode. Le tout est rattaché solidement à Homère.

90. *Indignatur item, etc.* « De même le festin de Thyeste *se refuse à...* » répondant à *non volt* du vers pré-

cédent. Dans Horace *indignor* suivi d'un infinitif paraît un hellénisme, οὐκ ἀξιόω, « je ne veux pas, je me refuse à, je trouve mauvais que, » sans idée d'indignation. *Epp.* II, 1, 76 : *Indignor quidquam reprehendi*, « je ne prétends pas, je trouve mauvais qu'on blâme. » Je traduirais de même, *A. P.* 359 : *Indignor* (Homerum dormitare), *quandoque bonus dormitat Homerus*, « je trouve mauvais qu'Homère sommeille. » D'où proviendrait l'indignation à la vue des faiblesses d'Homère? Comparer la signification de *non dignor*, *Epp.* I, 19, 40 : *Non ego... Grammaticas ambire tribus et pulpita dignor*; et *Epp.* II, 2, 86 : *Verba lyræ motura sonum connectere digner?*

101. *Ita flentibus adflent.* Leçon de quelques manuscrits qu'il faut absolument conserver. Le raisonnement porte sur l'identité des radicaux; changez un terme, il disparaît. Cette forme est très-répandue. Aristote raisonne de même (*Poët.* 17, 2) : χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος; et (*Rhet.* III, 7, 5) : συνομοιοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι. Il ne faut point d'explication pour comprendre le proverbe : *fortes fortuna*, ou le mot d'Ennius (Macrob. *Saturn.* 6, 1) : *Fortibus est fortuna viris data*; mais on n'a plus qu'une énigme en disant avec Virgile (*Æn.* X, 284) : *Audentes fortuna juvat.* Orelli rejette *adflent* parce que *flere* est dans le vers suivant, et à cause de l'antithèse puérile avec *arrident.* Horace insiste sur la pitié, c'est son thème principal. Quant à l'antithèse, peut-elle être puérile si elle est nécessaire? si la symétrie des pensées exige la symétrie des mots?

On trouve un peu plus bas, v. 128, un raisonnement analogue portant sur l'opposition des radicaux : *Difficile est* PROPRIE COMMUNIA *dicere*, « il est difficile d'individua-

liser un sujet général, » de créer un personnage en concentrant sur un individu les traits épars dans la nature; phrase qui se comprend à merveille. En traduisant avec quelques-uns : « il est difficile de s'approprier un sujet non traité, » on n'a plus qu'une assertion que rien ne justifie.

114. *Interrerit multum divusne loquatur an heros, etc.* Ces cinq vers se rapportent aux sentiments, non aux caractères, et se lient à ce qui précède par *loquatur.* Horace emploie les termes *verba, dicta, loqui*, pour désigner les sentiments, qui sont produits à l'extérieur par le langage. On a vu plus haut que les sentiments comprennent, d'après Aristote (*Poët.* 19, 1), tout ce qui s'accomplit par le discours.

137. *Fortunam Priami cantabo et nobile bellum.* Horace critique dans le poëte cyclique l'enflure matérielle (*hiatu*), qu'il a cherché à rendre par des syllabes longues et des consonnances ouvertes; la présomption, consistant à parler en son nom sans invoquer la muse; les promesses excessives (*promissor, molitur inepte*), que l'auteur ne pourra tenir. « On peut douter, dit M. Pierron, *ouv. cit.* p. 426, si c'est trop promettre dans un poëme sur la guerre de Troie que de dire : je chanterai la fortune de Priam et la noble guerre. » C'est trop promettre, parce que c'est promettre plus qu'Homère n'a cru pouvoir donner. La réserve d'Homère lui a valu les éloges d'Aristote (*Poët.* 23, 3) : « Homère, dit-il, me semble divin à côté des autres, parce qu'il n'a pas entrepris de traiter toute la guerre de Troie. »

En présence de ce début pompeux, Horace place celui de l'Odyssée, qui, selon lui, est modeste. Ce point a été contesté à tort. Homère promet ce qu'on trouve dans tous

les récits des voyageurs, les courses d'un homme et ses aventures ; il n'y a pas là toute une guerre de Troie.

139. *Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.* Épithète qui gâte la chute finale ; comme on est prévenu, il n'y a plus de surprise. Cette épithète n'est pas dans le grec : *Ὤδινεν ὄρος, Ζεὺς δ' ἐφοβεῖτο, τὸ δ' ἔτεκεν μῦν.* Boileau s'est bien gardé de la traduire :

La montagne en travail enfante une souris.

Quel goût dans La Fontaine !

Une montagne en mal d'enfant
Jetoit une clameur si haute
Que chacun, au bruit accourant,
Crut qu'elle accoucheroit sans faute
D'une cité plus grosse que Paris :
Elle accoucha d'une souris.

Horace a voulu imiter une charmante expression de Virgile (*Georg.* I, 181) :

Sæpe *exiguus mus*
Sub terris posuitque domos atque horrea fecit.

Il a mal pris son temps. Quintilien (VIII, 3, 20) le condamne, tout en louant Virgile : « At Virgilii miramur illud,

— sæpe exiguus mus.

Nam epitheton exiguus, aptum proprium effecit, *ne plus expectaremus*, et casus singularis magis decuit, et clausula ipsa unius syllabæ, non usitata, addidit gratiam. Imitatus est itaque utrumque Horatius,

— nascetur ridiculus mus. »

La froideur de cette dernière phrase est assez significative.

143. *Non fumum ex fulgore... dare... Cogitat.* « Il ne donne pas la fumée après l'éclat. » Zeugme d'une forme particulière : *fumum* est régi seulement par *dat*, tiré de *cogitat dare.* « Ce qu'on ne saurait justifier, dit M. Pierron, *ouv. cit.* p. 426, c'est l'étrange expression par laquelle Horace s'imagine caractériser le dessein d'Homère : il ne songe point à donner de la fumée après l'éclat du feu, mais à donner de la lumière après la fumée. » Qu'aurait-il dit de l'expression suivante (*Sat.* I, 3, 9) :

> Nil æquale homini fuit illi; sæpe velut qui
> *Currebat* fugiens hostem, persæpe *velut qui*
> *Junonis sacra ferret.*

Quant à la métaphore tirée de celui qui allume doucement un feu qui doit durer, elle paraît irréprochable.

158. *Reddere qui voces jam scit puer, etc.* « Aussitôt que l'enfant sait répondre, c'est-à-dire exprimer des idées à lui, et que sa démarche a pris de la fermeté. » On aime dans les enfants d'un certain âge la gentillesse des reparties et les allures décidées. Ce n'est donc pas simplement parler et marcher.

172. *Dilator, spe longus, iners, avidusque futuri.* Leçon des MSS. parfaitement d'accord avec la suite des idées. Le vieillard remet toujours, parce qu'il espère tout du temps; il n'agit pas, mais il compte sur l'avenir, qu'il appelle de ses vœux. Ce trait de caractère peut n'être pas

dans Aristote; il est dans la nature : « *Un octogénaire plantoit* » (La Font.); il va bien avec la passion d'amasser (*quærit et inventis abstinet*). Il n'y a donc pas lieu d'admettre les corrections de Bentley : *Dilator, spe lentus, iners, pavidusque futuri*, ni les interprétations de quelques-uns (Dillenb. Dübn.) : *spe longus*, « δύσελπις. »

197. *Et regat iratos et amet pacare timentes.* « Qu'il dirige l'homme emporté par la colère et rassure ceux qui tremblent devant lui. » Cette leçon conserve l'antithèse qui est dans la forme de la phrase, et le sens y gagne. *Amet peccare timentes* (Acr. Fea, Dillenb.) n'est qu'une répétition de *bonis faveat*; *amet pacare tumentes* (Bentl. Orell.) est synonyme de *regat iratos*, et offre une figure peu suivie; *tumentes* est d'ailleurs peu autorisé. *Pacare timentes*, déjà recommandé par Crucq, a été adopté par Haberfeldt et Machacek; les deux mots sont justifiés séparément par les manuscrits, bien qu'ils ne soient réunis dans aucun.

206. *Quo sane populus numerabilis utpote parvus.* L'explication ordinaire, « peuple *facile à compter*, parce qu'il était peu nombreux, » aboutit à une platitude qu'il est impossible d'admettre. Il vaut mieux traduire : « là se réunissait un peuple docile à l'harmonie; » ou, « un peuple qu'il était facile d'amener au *nombre*, au sentiment du beau, *d'élever par la poésie*, parce qu'il était petit, honnête, vertueux et modeste. » C'est l'antithèse de la phrase suivante, dans laquelle la corruption du goût et la décadence de la musique sont attribuées à l'irruption des masses et à leurs vices. *Numerabilis* doit renfermer ici l'idée d'harmonie, de perfection, de convenance, exprimée souvent par *numerus*. *Epp.* I, 18, 59 : *Quamvis nil*

extra numerum fecisse modumque Curas; Epp. II, 2, 144: *Sed veræ numerosque modosque ediscere vitæ.* Comparer Juven. VI, 381, *numerare pectine chordas*, ce que quelques-uns expliquent « *in modum pulsare*; » et Sal. Bass. *Ad Calp. Pis.* 125 : *Sed virtus numerosa juvat.*

216. *Sic etiam fidibus voces crevere severis.* « De même aussi le chœur perdit son ancienne simplicité. » *Fidibus*, « la poésie lyrique, le chœur, » comme v. 83, *Musa dedit fidibus. Sic etiam* montre que l'histoire de la flûte n'est guère qu'une comparaison destinée à amener et à expliquer ce qui suit. *Fidibus*, *facundia*, *sententia* désignent la même chose, le chœur, sous le triple rapport du chant, du style, de la pensée.

220. *Carmine qui tragico*, *etc.* Il y a ici quelques notions hasardées (comme plus loin : *Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ Dicitur.... Thespis.* v. 275). Voici ce que dit Aristote du drame satyrique : « La tragédie se développa peu à peu.... Les fables courtes et le style plaisant, particuliers au genre satyrique *dont sortait la tragédie*, ne prirent que plus tard plus de grandeur et de sévérité. Alors (aussi) le mètre ïambique remplaça le trochaïque. Car d'abord on s'était servi du tétramètre trochaïque, plus convenable à la danse mimique des Satyres qu'on mettait en scène (*Poët.* 4, 14). » *Non voluptatis causa inventi sunt ludi, sed religionis*, dit Acron (Cf. Cruq.). Impossible d'expliquer autrement la persistance du drame satyrique, et la place distinguée qu'il occupait. Il a pu devenir plus tard la petite pièce, mais il n'était pas cela dans l'origine. Sorti de l'hymne dithyrambique comme la tragédie, il se chargea du côté plaisant des

légendes de Bacchus, et conserva le chœur primitif, les Satyres, traces évidentes du culte le plus ancien.

228. *Conspectus nuper.* C'est le cas particulier pour le cas général. Les héros étaient assez souvent ceux des tragédies précédentes. Voici trois tétralogies d'Eschyle : la Lycurgie; Agamemnon, les Choéphores, les Euménides, Protée ou les aventures de Ménélas en Égypte; Laïus, OEdipe, les Sept, le Sphinx (d'après une didascalie publiée il y a quelques années).

234. *Non ego inornata, etc.* Le *Silène* doit tenir le milieu entre la tragédie et la comédie, pour le style, les sentiments, le caractère; l'action doit être artistement composée d'après un sujet connu. Le Silène est un type tout particulier, un médiateur plastique entre les héros et les Satyres, une espèce de personnification du drame satyrique.

On entrevoit ici la division suivie dans la tragédie. Le style est indiqué par *verba*, *nomina;* les sentiments, par *loquatur* et par la tournure *ut nihil intersit*, vus dans un cas identique (114); les caractères, par *audax*, et par l'action d'escroquer; le choix de la fable, par *noto, de medio sumptis* (*Iliacum carmen*, 129; *publica materies*, 131); la conduite de l'action, par *series juncturaque* (*sic veris falsa remiscet*, 151).

On ne peut sans faire violence aux mots voir dans les vers 240-243 l'élocution avec Dillenburger et Orelli. Ce dernier s'appuie à tort sur *fictum*, dont le sens est parfaitement déterminé v. 119 et v. 338. Il y aurait aussi, d'après lui, une répétition des vers 225-239; on a vu suffisamment la différence.

246. *Juvenentur*. C'est la licence dans les pensées. Le mot est pris dans le sens fort, comme *imitator*, v. 134; *amator*, *Epp.* I, 1, 38.

251. *Syllaba longa brevi subjecta vocatur iambus.* Théorie dont l'exposition est une longue ironie. Dans les applications qui la suivent, le ton devient amer et incisif. Plaute y est malmené, et avec raison, pour sa versification et accessoirement pour ses bons mots. D'après Cicéron (*Orat.* 55), les vers des comiques latins étaient parfois si négligés qu'à peine pouvait-on y reconnaître une mesure. Plusieurs éditeurs marquent dans Plaute l'accent rhythmique. Quant à ses jeux de mots, ils sont souvent obscènes. Du reste, Plaute n'est amené ici qu'accidentellement; la critique porte surtout sur les tragiques Accius et Ennius. Ce dernier, dans le début de la *Médée*, remplace généralement un ïambe sur trois par des spondées ou d'autres pieds plus ou moins lourds. Le blâme d'Horace est tempéré un peu plus bas (285-290) par des éloges.

294. *Præsectum decies non castigavit ad unguem.* « Qui n'a pas été dix fois taillé et émondé parfaitement. » J'ai préféré avec Bentley *præsectum* à *perfectum*, mais en le rapportant à *carmen*. *Ad unguem* n'a nulle part d'épithète, que je sache. Après avoir été d'abord une métaphore tirée des marbriers, cette expression a perdu le sens de son origine, et n'est plus qu'une simple forme adverbiale, « très-bien, jusqu'à la perfection. » Verg. *Georg.* II, 277 :

Indulge ordinibus; nec secius omnis *in unguem*
Arboribus positis secto via limite quadret.

Lui donner une épithète serait rétablir une figure en désaccord avec la phrase. *Coercuit* et *castigavit*, métaphores tirées de la taille des arbres (Orelli), sont continués et fortifiés par *præsectum*, analogue à *resectum*. Quant à la leçon *perfectum*, dont on a donné différentes interprétations, elle a l'inconvénient de présenter la perfection avant le travail dont elle résulte, renversement logique que les anciens évitaient avec beaucoup de soin. L'idée de la perfection ne doit venir qu'à la fin (*ad unguem*); là elle est à sa place.

309. *Scribendi recte sapere est et principium et fons.* « L'art d'écrire a son principe et sa source dans la vérité, » qu'il faut avant tout posséder. Il ne s'agit donc pas d'étudier la philosophie pour se former le goût ou la faculté logique; Horace parle de réalités à acquérir (*rem*, *provisam rem*, *inopes rerum*, *didicit*). Il fournit lui-même sur ce beau vers un commentaire d'or.

Epp. II, 2, 41 :

Romæ nutriri mihi contigit atque doceri,
Iratus Grais quantum nocuisset Achilles.
Adjecere bonæ *paulo plus artis* Athenæ,
Scilicet ut vellem *curvo dinoscere rectum*
Atque inter silvas Academi *quærere verum*.

Epp. I, 1, 10 :

Nunc itaque et versus et cetera ludicra pono,
Quid verum atque decens curo et rogo et omnis in hoc sum;
Condo et compono, quæ mox depromere possim.

Epp. I, 2, 1 :

Trojani belli scriptorem, maxime Lolli,
Dum tu declamas Romæ, Præneste relegi;
Qui, *quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,*
Planius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.

Epp. II, 2, 141 :

Nimirum *sapere* est abjectis utile nugis
Et tempestivum pueris concedere ludum,
Ac non verba sequi fidibus modulanda Latinis,
Sed *veræ numerosque modosque ediscere vitæ.*

317. *Respicere exemplar vitæ morumque jubebo Doctum imitatorem.* « Je veux que le poëte ait les yeux fixés sur le modèle des mœurs et de la vie (la philosophie), pour en faire une imitation savante. » On voit qu'Horace insiste tout particulièrement sur l'étude de l'idéal (*exemplar*), dont il vient de parler (*quid debeat, amandus*). Aristote avait dit (*Poët.* 9, 1) : φανερὸν... ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ᾽ οἷα ἂν γένοιτο,... διὸ φιλοσοφώτερον... ποίησις ἱστορίας ἐστίν. — Quelques-uns ont voulu voir ici le réel ; c'est à tort : Horace n'indique qu'une source, et pas deux ; il nous envoie étudier les généraux et les juges à l'école de Socrate. La poésie est l'antipode de la vie vulgaire. On objecte que ces vers ne seraient qu'une répétition des précédents. Soit ; Horace insiste ; mais il ajoute du mouvement, *jubebo*, et une qualification importante, *exemplar*. Que l'on pèse bien ensuite ce mot *doctum*, et cette construction, torturée si mal à propos, *exemplar vitæ morumque*, toute différente de celle-ci : *Utile proposuit nobis exemplar Ulixen. Epp.* I, 2, 18.

349. *Poscentique gravem persæpe remittit acutum.* « Souvent, au lieu du grave, la corde rend l'aigu. » Il s'agit sans doute ici des sons harmoniques. Lorsque la corde est attaquée avec trop de force ou trop de mollesse, elle fait entendre des sons plus ou moins aigus, selon l'amplitude des vibrations.

388. *Nonumque prematur in annum.* Métaphore sans doute tirée du vin.

Od. IV, 11, 1 :

Est mihi *nonum* superantis *annum*
Plenus Albani cadus.....

Epp. II, 1, 34.

Si meliora dies, ut vina, poëmata reddit.

391. *Silvestres homines, etc.* L'histoire de la poésie grecque est ici reprise de beaucoup plus haut qu'au vers 73. La poésie a été utile dès l'origine; mais l'art ne s'en est mêlé que plus tard. Cette distinction entre la poésie naturelle et la poésie artistique paraît signalée v. 377, *natum inventumque poëma*, et v. 405, *ludus repertus.* — L'ordre de succession interverti v. 80-85 est ici rétabli.

416. *Nunc satis est dixisse.* Leçon qu'il faut conserver, malgré Orelli, d'abord parce qu'elle est plus autorisée, ensuite parce qu'elle rend raison des développements qui suivent. « On s'est demandé, dit Horace, si un poëme doit sa beauté à la nature ou à l'art. Pour moi, je crois les

deux choses nécessaires (suivent quatre vers d'exemples à l'appui); mes concitoyens sont d'un avis différent. Aussi, voyez-les à l'œuvre! »

437. *Animi sub volpe latentes.* « Ces fourbes : » ces esprits avides qui se cachent sous la peau du renard, sous les manières du renard, « sous la flatterie. » Le renard est ici l'emblème de la flatterie, non de la ruse. (Cf. Acr. Ascens. Comm. Cruq.)

FIN.